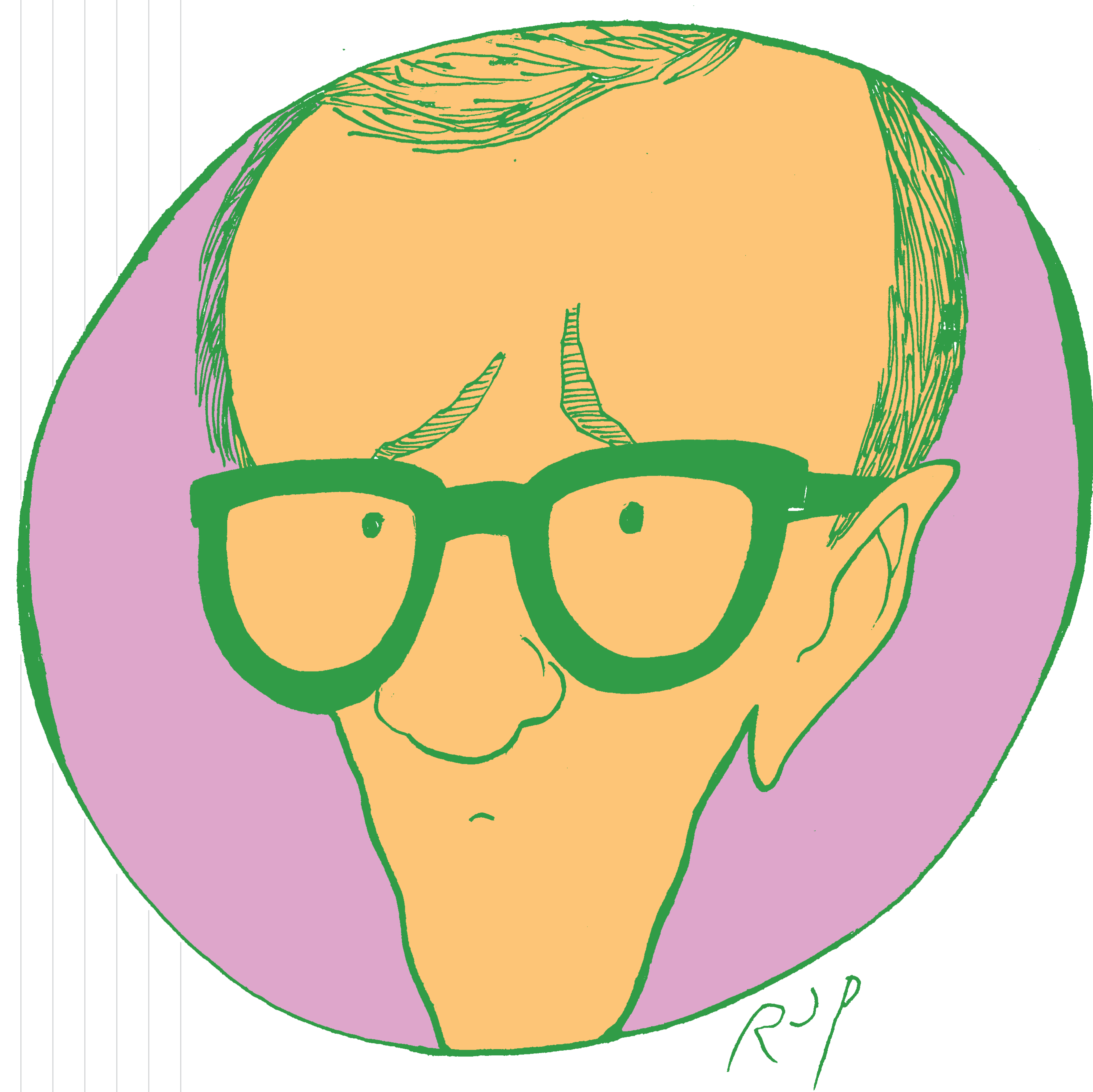
WOODY ALLEN



por Michiko Kakutani, **1985/95**

Como bien lo saben los neoyorquinos, Woody Allen es uno de los ciudadanos más ubicuos... se lo encuentra en la platea del Madison Square Garden viendo a los Knicks, en Michael's Pub los lunes a la noche tocando el clarinete, con frecuencia en el restaurante Elaine's en su mesa habitual. Sin embargo, no se lo puede considerar extrovertido: tímido personalmente, en una oportunidad expresó su intenso deseo de regresar al útero, "el de cualquiera". En realidad, su carrera da pruebas de un prodigioso esfuerzo en una cantidad de disciplinas: literatura, el teatro y las películas. "Soy un trabajador compulsivo –dijo en una oportunidad–. Lo que verdaderamente me gusta más es cualquier cosa que no esté haciendo en ese momento."

La carrera de Allen en la comedia empezó en su adolescencia, cuando envió algunos chistes a una empresa de publicidad. En 1953, después de lo que él llamó "un breve año abortivo en la universidad", abandonó los estudios para convertirse en libretista cómico de Garry Moore y Sid Caesar. A principios de la década de 1960, su rutina de actuación en los clubes de comedia de Greenwich Village le ganaron un reconocimiento importante, y eventualmente varias apariciones televisivas. En 1965, después de producir tres libretos exitosos de comedia, Allen hizo su debut como actor y guionista cinematográfico con *¿Qué pasa, Pussycat? (What's New, Pussycat?)*. Su película de 1969, *Take the Money and Rub (Robó, huyó y lo pescaron)*, fue el primer proyecto en el que no sólo actuó y escribió, sino que además se desempeñó como director. Aunque muchas de sus primeras películas *(Bananas, El dormilón –Sleeper–, La última noche de Boris Grushenko –Love and Death–)* fueron aclamadas por la crítica, recién fue en 1977, con el lanzamiento de *Annie Hall*, ganadora de cuatro premios de la Academia, cuando Allen fue reconocido como una figura extraordinaria dentro del cine norteamericano. Desde entonces se han estrenado quince películas suyas, casi una por año. También ha escrito varias piezas teatrales para Broadway, entre las cuales las más exitosas, *Don't Drink the Water* y *Play It Again, Sam*, fueron convertidas en películas.

Allen ha escrito tres compilaciones de prosas breves, muchas de las cuales aparecieron primero en *The New Yorker: Getting Even, Sin plumas (Without Feathers)* y *Side Effects*.

La mayor parte de esta entrevista, llevada a cabo casi en su totalidad por Michiko Kakutani durante una cena en el restaurante Elaine's, fue completada en 1985. Desde entonces, los editores, por correspondencia y por medio de conversaciones telefónicas con el señor Allen, la actualizaron.

WOODY ALLEN

¿Usted piensa que el humorista tiende a ver el mundo de una manera un poco diferente?

–Sí. Creo que si uno tiene una perspectiva cómica, tiende a pasar cualquier cosa que ocurre por un filtro cómico. Es una manera de enfrentar las cosas a corto plazo, pero no tiene efecto a largo plazo, y exige una renovación constante, infinita. Por eso la gente habla de cómicos que están "siempre conectados". Es como drogar constantemente la sensibilidad para poder seguir adelante con menos dolor.

¿Cómo fue que produjo la novela? ¿Usted había pensado escribirla durante largo tiempo?

–En realidad, no. Empecé por la página uno. Es un viejo hábito que me quedó de escribir para el teatro. No puedo concebir la idea de escribir el tercer acto antes del primero, o un fragmento del segundo acto fuera del orden cronológico. Los acontecimientos que ocurren más tarde –la interacción entre los personajes, el desarrollo del argumento– dependen demasiado de la acción que se lleva a cabo al principio. No puedo concebir hacer algo fuera de la secuencia. Adoro la forma narrativa clásica en una pieza teatral. La adoro en una novela. No me gustan las novelas que no son básicamente historias claras. Sentarse a leer Balzac y Tolstoi es, aparte de todo lo demás, un gran entretenimiento. En el caso de una obra teatral, cuando se alza el telón y veo gente dentro de cubos de basura, sé que debo admirar la idea cerebralmente, pero no significa demasiado para mí. He visto a Beckett, junto con vanguardistas mucho menores, y muchas obras contemporáneas, y puedo decir sí, eso es inteligente y profundo, pero en realidad no me importa. Pero cuando veo a Chejov o a O'Neill –donde hay hombres y mujeres en crisis clásicas, humanas–, eso sí me gusta. Sé que es anticuado decir esto en esta época, pero las cosas basadas, por ejemplo, en el "lenguaje" –los más inteligentes ritmos del habla–, en realidad no me importan. Quiero escuchar a la gente hablar de manera común, aunque a veces sea poético. Cuando uno ve *La muerte de un viajante* o *Un tranvía llamado deseo*, se interesa en la gente y quiere ver qué ocurre después. Cuando tuve la idea para la obra que escribí para el Lincoln Center –*The Floating Lightbulb*–, estaba decidido a escribir sobre personas comunes en una situación simple. Deliberadamente traté de eludir algo más elaborado que eso. En el cine, por raro que parezca, no siento lo mismo. En las películas soy mucho más proclive a las distorsiones temporales y a las abstracciones.

¿Por qué empezó a escribir comedias?

–Siempre disfruté de leer a los comediantes cuando era joven. Pero cuando empecé a leer más seriamente, disfruté más de los escritores serios. Entonces disminuyó mi interés por la comedia, aunque descubrí que podía escribirla. Actualmente no estoy terriblemente interesado en la comedia. Si tuviera que hacer una lista de mis quince películas preferidas, probablemente no habría entre ellas ninguna comedia. Sin duda creo que *Luces de la ciudad (City Lights)* es grande, varias películas de Buster Keaton, varias de las de los hermanos Marx. Pero ésas son una clase de comedia diferente... la comedia de los comediantes en el cine se destaca más como registro del trabajo de los comediantes. Las películas pueden ser flojas o tontas, pero los cómicos eran genios. Me gustan las películas de Keaton menos que Keaton, y usualmente disfruto más de Chaplin y de los hermanos Marx que de sus películas. Pero yo soy un público fácil. Me río con facilidad.

¿Y qué pasa con *La adorable revoltosa (Bringing Up Baby)*?

–No, nunca me gustó. Nunca me resultó divertida.

¿Qué es lo que impide que en su lista de diez películas favoritas figure una película ligera o cómica?

–Nada más que el gusto personal. Algún otro podría hacer una lista de diez comedias. Simplemente, me gustan más las películas serias. Cuando tengo la oportunidad de ver una película, siempre prefiero ver *El ciudadano (Citizen Kane)*, *Ladrones de bicicletas*, *La gran ilusión*, *El séptimo sello* y películas de esa clase.

Cuando va a ver una y otra vez los grandes clásicos, ¿va a ver cómo están hechos, o va por el impacto emocional que ejercen sobre usted?

–Generalmente voy para divertirme. Otra gente que trabaja en mis películas ve todas las cosas técnicas que aparecen, pero yo no las veo. No advierto la sombra del micrófono, ni el corte que estaba mal ni nada de eso. Estoy demasiado concentrado en la película misma.

¿Quiénes ejercieron más influencia en su obra cinematográfica?

–Creo que las mayores influencias que tuve han sido Bergman y los hermanos Marx. Tampoco tengo remordimientos en robar de Strindberg, Chejov, Perelman, Moss Hart, Jimmy Cannon, Fellini y de los escritores de Bob Hope.

¿Era gracioso cuando era niño?

–Sí, era un jovencito divertido. Incidentalmente, la gente siempre relaciona eso con el hecho de ser judío. Es un mito. Muchísimos cómicos no fueron judíos: W. C. Fields, Jonathan Winters, Bob Hope, Buster Keaton... Yo nunca vi ninguna relación entre lo étnico o la religión o la raza y el humor.

¿Por qué cree que empezó a escribir siendo niño?

–Creo que fue simplemente por el placer que me ocasionaba. Es como tocar con mi banda ahora. Es divertido hacer música, y es divertido escribir. Es divertido crear cosas. Diría que si hubiera vivido en la época anterior a las películas, hubiera sido escritor. Vi a Alfred Kazin por televisión. Estaba ensalzando la novela a expensas de las películas. Pero yo no estuve de acuerdo. Una cosa no es comparable a la otra. Él tenía demasiado respeto por la palabra impresa. Las buenas películas son mejores que los malos libros, y cuando ambas cosas son grandes, son grandes y valiosas de maneras diferentes.

Si a usted le gusta ese aspecto solitario de la escritura, ¿no echaría de menos el aspecto de colaboración que hay en las películas, en el caso de que dejara de filmar?

–El atractivo engañoso de estar allí con otra gente, filmando, es que eso lo aleja a uno de la tarea de escribir. Es menos solitario. Pero a mí me gusta quedarme en casa y escribir. Siempre he sentido que si mañana me dijeran que no puedo seguir filmando, que no seguirán dándome dinero, yo sería feliz escribiendo para el teatro; y si nadie quisiera producir mis obras, sería feliz escribiendo prosa; y si no me publicaran, lo mismo sería feliz escribiendo y dejando lo escrito para futuras generaciones. Porque si hay algo de valor en lo escrito, vivirá; y si no hay nada, mejor que no sobreviva. Esa es una de las cosas buenas de la escritura, o de cualquier arte: si es lo verdadero, simplemente vive. Todo el barullo alrededor de eso, el éxito o el rechazo crítico... nada de eso importa verdaderamente. En última instancia, la cosa sobrevivirá o no por sus propios méritos. No porque la inmortalidad por medio del arte sea gran cosa. Truffaut murió, y todos nos sentimos pésimo por eso, y tuvo las alabanzas apropiadas, y sus maravillosas películas sobreviven. Pero eso no le sirve de mucho a Truffaut. Así que uno piensa para sí: "Mi obra sobrevivirá". Como lo he dicho muchas veces, antes que vivir en los corazones y las mentes de mis congéneres, prefiero vivir en mi departamento.

Sin embargo, algunos artistas ponen más énfasis en su obra, en crear algo que persista, que en cualquier otra cosa. Como eso que dijo Faulkner: "La 'Oda a una urna griega' vale más que cualquier cantidad de damas ancianas".

–Aborrezco cuando el arte se convierte en una religión. Siento lo contrario. Cuando uno empieza a otorgar más valor a las obras de arte que a la gente, está traicionando su humanidad. Hay una tendencia a sentir que el artista tiene privilegios especiales, y que cualquier cosa está bien si es al servicio del arte. Traté de plantear eso en *Interiores*. Siempre he sentido que se venera demasiado al artista: eso no es justo, y es cruel. Es un don hermoso pero fortuito... como tener buena voz o ser zurdo. El hecho de que uno pueda crear es una especie de accidente grato. Es algo que parece tener mucho valor en la sociedad, pero no es un atributo tan noble como la valentía. Me resulta graciosa y tonta toda esa cháchara pomposa y pedante acerca del artista que se arriesga. Los riesgos del artista son como los riesgos del *show-business*... risibles. Como presentarse para un *casting* de un tipo diferente al de uno... ¡uf, qué riesgo! Los riesgos se corren cuando la vida está en juego. La gente que se arriesgó contra los nazis, o algunos de los poetas rusos que se opusieron al Estado... esa gente es valiente e intrépida, y eso es verdaderamente un logro. Ser un artista también es un logro, pero es algo que hay que mantener en perspectiva. No pretendo menospreciar el arte. Creo que es valioso, pero creo que se lo venera excesivamente. Es algo valioso, pero no más valioso que ser un buen maestro, o un buen médico. El problema es que ser creativo tiene *glamour*. La gente que se ocupa de la parte comercial de las películas siempre dice: "Quiero ser productor, pero un productor creativo". O una mujer con la que fui a la escuela, que dijo: "Oh, sí, me casé con este tipo. Es plomero, pero es muy creativo". Es muy importante para la gente tener esa credencial. Como si alguien fuera menos por no ser creativo.

¿Qué clase de desarrollo ve usted en su propia obra con el correr de los años?

–Tengo la esperanza del crecimiento, por supuesto. Si usted ve mis primeras películas, notará que eran ácidas y a veces divertidas. Me he vuelto más humano con las historias, y he sacrificado una tremenda cantidad de humor, de risas, a otros valores que, según creo personalmente, valen ese sacrificio. Así, una película como *La rosa púrpura de El Cairo* o *Manhattan* no provocan tantas risas. Pero creo que se disfrutan más. Al menos para mí. Me encantaría seguir con eso... y también intentar hacer algunas cosas serias.



Parece ser que cuando un artista gana prestigio, los demás –críticos, admiradores– esperan que siga haciendo lo mismo, en vez de evolucionar a su manera.

–Por eso es que nunca hay que tomar en serio las cosas que se escriben sobre uno. Nunca en mi vida he escrito algo ni he hecho un proyecto que no fuera lo que quería hacer en ese momento. Verdaderamente hay que olvidarse de eso que llaman "movidas estratégicas". Simplemente hay que hacer lo que uno quiere hacer siguiendo el sentido de la propia vida creativa. Si nadie más quiere verlo, muy bien. De otro modo, uno está en el negocio de complacer a las otras personas. Cuando hicimos *Días de radio* todos sabíamos que habría muchísimas críticas. Pero eso no me detuvo ni un segundo. Nunca pensé "mejor que no haga esto porque la gente se alterará". Sería la muerte no seguir adelante con un proyecto que uno siente que debe seguir en cierto momento. Fíjese en Strindberg –otra persona que siempre he amado– y vea la reacción que provocó con ciertas cosas... puro maltrato. Después de *Annie Hall*, recibí muchas sugerencias de que hiciera *Annie Hall II*. Ni en un millón de años se me ocurriría hacer eso. Planeaba hacer *Interiores* después de *Annie Hall*, y eso es lo que hice. No creo que nadie pueda sobrevivir de otra manera. Para mí, el punto no es nunca tratar de gustarle a un gran número de personas, sino hacer el mejor trabajo posible que uno pueda concebir, y esperar que si la obra es buena la gente vaya a verla. De los artistas que he amado, casi ninguno tuvo un gran público. Lo importante es hacerlo. Y lo que ocurre después... uno simplemente espera tener suerte. Hasta en una forma de arte popular como el cine, en Estados Unidos la mayoría de la gente no ha visto *Ladrones de bicicletas* o *La gran ilusión* o *Persona*. La mayoría de la gente pasa toda su vida sin ver esas películas. Y la mayor parte de la generación joven que apoya las películas que se exhiben ahora de manera tan abundante no se preocupa por Buñuel ni por Bergman. No son conscientes de los logros más elevados de esa forma de arte. Muy de vez en cuando aparece algo, puramente por un accidente de tiempo y lugar y casualidad. Chaplin apareció en el momento apropiado. De haber aparecido hoy, hubiera tenido problemas muy serios. Quiero decir una palabra acerca de esta entrevista. Para mí fue difícil porque no me gusta magnificar mi trabajo hablando de las influencias, o de mis temas y esa clase de cosas. Esas discusiones se aplican mejor a obras de mayor estatura que la mía. Digo esto sin falsa modestia... siento que en realidad no he hecho ninguna obra significativa, en absoluto, en ningún medio. Y es algo que siento de manera inequívoca. Siento que lo que he hecho hasta ahora en mi vida es una suerte de lastre que espera ser levantado por dos o tres obras buenas que, con suerte, ya vendrán. Hemos estado aquí sentados hablando de Faulkner, digamos, y de Updike y de Bergman... quiero decir, obviamente no puedo hablar en absoluto de mí del mismo modo. Siento que lo que he hecho hasta ahora es el... el lecho de lechuga sobre el que debe descansar la hamburguesa. Siento que si pudiera hacer, durante el resto de mi vida, dos o tres obras verdaderamente buenas –tal vez hacer una película alucinante, o escribir una buena obra de teatro o algo–, entonces todo lo anterior a ese punto sería interesante como desarrollo de obra. Siento que ése es el status de mis obras: son un engarce que espera una joya. Pero por el momento no hay allí ninguna joya. Así que empiezo a sentir que la entrevista es pomposa. Necesito allí, en alguna parte, algunas gemas pesadas. Pero espero haber llegado a un punto de mi vida en el cual, dentro de los próximos diez o quince años, pueda hacer dos o tres cosas que den crédito a lo que he hecho hasta ahora... Esperemos. ■

Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo. Este fragmento pertenece al volumen Críticos-Guionistas *de la colección* Confesiones de escritores: *Los reportajes de* The Paris Review.

VERANO 12 / JUEGOS

CRUCI-CLIP

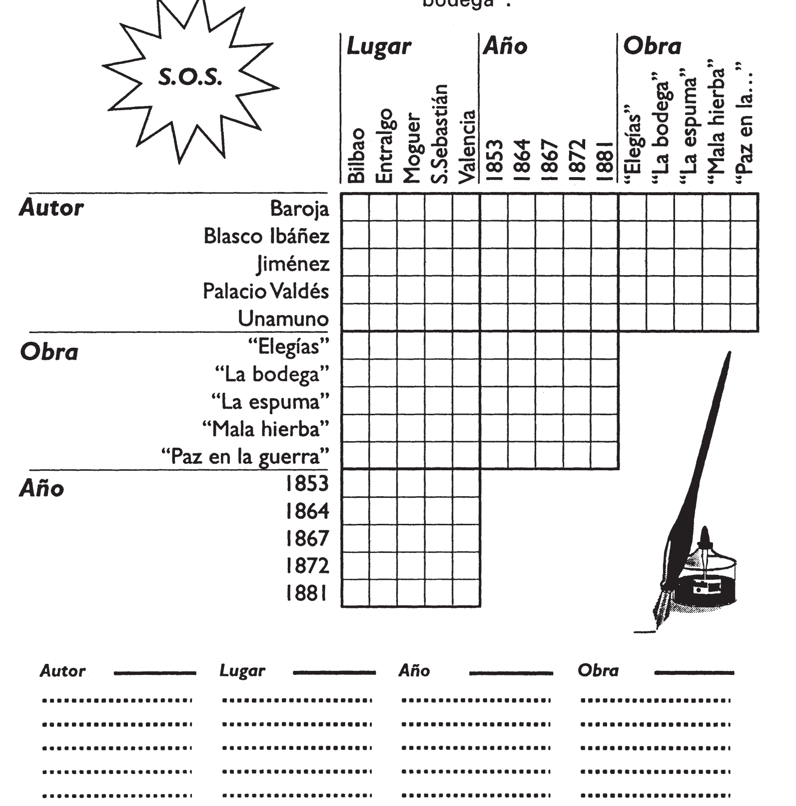
Anote las palabras siguiendo las flechas.

Definiciones del autodefinido: QUE DICE LA VERDAD · PONÍA IRIDISCENTE · PEGAR CON GOMA · TURCO · HOSTIGADOR · ALEACIÓN DE COBRE Y CINC · DEIDAD FEMENINA · CIUDAD DE GALICIA · AVALANCHA · RELATIVA AL AMOR SEXUAL · SABROSURA · COMPONGO EN VERSO · QUE NO ES EL MISMO · ESTADO DE LA INDIA · EXISTÍS · (PALABRA QUECHUA) MAÍZ · CADERA DE LOS ANIMALES · ENAMORADA DE ROMEO · INSTRUMENTO QUIRÚRGICO · PURO, SIN MEZCLA · CAUDAL VIOLENTO DE AGUA · ANIMAL COMO EL RATÓN · FRIEGO CON JABÓN · NEOCATÓLICAS · ANDAR SIN RUMBO FIJO · ANDAR POR LA CALLE · ADEUDO · CAPTURO ANIMALES SALVAJES · METE, INSERTA · ABREVIATURA DE ESTADOS UNIDOS · TIEMPO DE VIDA · TACHA, DEFECTO · VÍSCERA DEL CUERPO HUMANO · AFERRAR CON LAS MANOS · AROMA, EFLUVIO

LA LENGUA DE CERVANTES

La bella lengua que discurrimos ha tenido geniales cultores. Estos maestros de la pluma merecen que usted sepa en qué lugar de España nacieron, en qué año y el título de una de sus novelas.

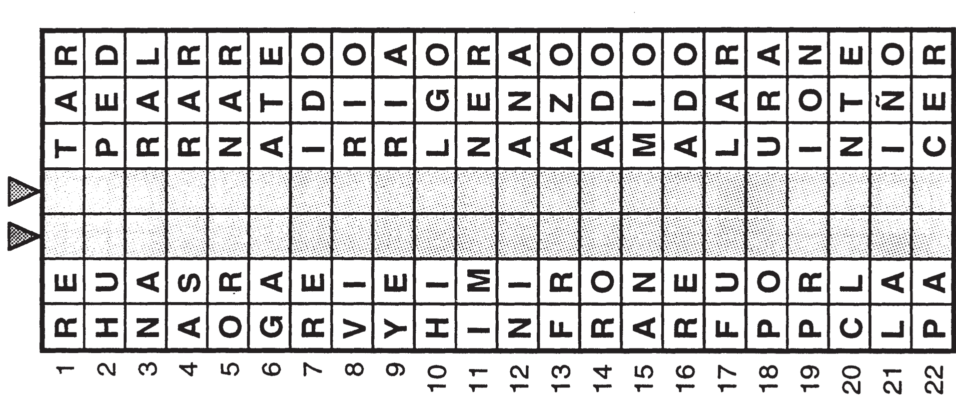
1. Entralgo pertenece a Asturias; Moguer a Huelva y San Sebastián a Guipúzcoa. De estos lugares son Baroja, Jiménez y Palacio Valdés, no necesariamente en ese orden.
2. Los nacidos en 1853 y 1872 fueron miembros de la Real Academia. Uno de ellos era Baroja y el otro, P. Valdés.
3. Los autores de "La bodega" y "Paz en la guerra" nacieron en la década del '60. Baroja y el de Moguer fueron posteriores.
4. Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel 1956, además de "Elegías" inmortalizó "Platero y yo".
5. El de Entralgo, autor de "La espuma", escribió también "La hermana San Sulpicio".
6. El valenciano falleció en Mentón y Unamuno en Salamanca.
7. El creador de "Mala hierba" y el de 1853 vivieron más de ochenta años.
8. El de Bilbao fue anterior al autor de "La bodega".



Autor	Lugar	Año	Obra

TELAR

Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba abajo, formarán una frase.

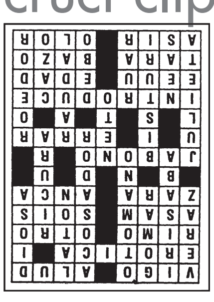


CA - CI - DA - DA - DE - EN - ES - ES - IE - IN - LA - MP - PI - PO - RE - RV - SE - SI - ST - TU - UN - ZN.

SOLUCIONES



cruci-clip



la lengua de Cervantes

Baroja, San Sebastián, 1872, "Mala hierba". Blasco Ibáñez, Valencia, 1867, "La bodega". Jiménez, Moguer, 1881, "Elegías". Palacio Valdés, Entralgo, 1853, "La espuma". Unamuno, Bilbao, 1864, "Paz en la guerra".

telar

1. RELATAR / 2. HUESPED / 3. NATURAL / 4. ASPIRAR / 5. ORDENAR / 6. GAZNATE / 7. REUNIDO / 8. VICARIO / 9. YESERIA / 10. HIDALGO / 11. IMPONER / 12. NIRVANA / 13. FRENAZO / 14. ROCIADO / 15. ANDAMIO / 16. REINADO / 17. FUSILAR / 18. POSTURA / 19. PRESION / 20. CLIENTE / 21. LAMPIÑO / 22. PARECER. "La estupidez nunca se da por vencida, insiste siempre." Albert Camus